Memoria narrativa e industria cultural

J. Martín Barbero
Universidad del Valle, Cali
Colombia

Introducción: de lo popular a lo masivo

Para que lo que sigue adquiera su sentido se hace necesario ubicarlo, así sea de manera esquemática, en la investigación de la que forma parte. Una investigación sobre "lo popular y lo masivo" a la que llegué empujado por la necesidad de dos desplazamientos que señalan en el terreno de la teoría los cambios que se vive en lo político.

El primero: La cultura de masa no se identifica ni puede ser reducida a lo que pasa en o por los medios masivos. La cultura de masa, como afirma Rositi,[1] no es solo un conjunto de objetos sino un "principio de comprensión" de unos nuevos modelos de comportamiento, es decir, un modelo cultural. Lo cual implica que lo que pasa en los medios no puede ser comprendido por fuera de su relación con las mediaciones sociales, con los "mediadores" en el sentido que los define Martín Serrano[2] y a los diferentes contextos culturales —religioso, escolar, familiar, etc.— desde los que, o en contraste con los cuales viven los grupos y los individuos esa cultura. El segundo: La mayoría de las investigaciones que estudian la cultura de masa enfocan ésta desde el modelo *culto*, no sólo en cuanto experiencia vital y estética de la que parte el investigador, sino y sobre todo definiendo la cultura de masa, identificándola con procesos de vulgarización y abaratamiento, de envilecimiento y decadencia de la cultura culta. Y en esa dirección operaciones de sentido como la predominancia de la intriga o la velocidad de un relato y en términos generales la repetición o el esquematismo son a priori descalificadas como recursos de simplificación, de facilismo, que remitirían en últimas a las presiones de los formatos tecnológicos y a las estratagemas comerciales.

[1]F. Rositi, *Historia y teoría de la cultura de masas*, p. 28 y ss.
[2]M. Martin Serrano, *La mediación social*, Madrid, 1977. Y el mismo autor: "Nuevos métodos para la investigación de la estructura y la dinámica de la enculturización", en *Revista de la Opinión Pública*, no. 37, Madrid, 1974.

No se trata de desconocer la realidad de esas presiones y esas estratagemas. Se trata del "lugar" desde el cual son miradas y del sentido que entonces adquieren. Es lo que se plantean Mattelart y Piemme al preguntarse en un libro reciente "en qué medida la cultura de masas no ha sido atacada por Adorno y Horkeimer porque su proceso de fabricación atentaba contra una cierta sacralización del arte".[3] Es decir que mirada desde el modelo culto la cultura de masa tiende a ser vista únicamente como el resultado del proceso de industrialización mercantil —ya sea en su versión economicista o tecnologista— impidiendo así comprender y plantearse los efectos estructurales del capitalismo sobre la cultura.

Para explicar esto último se hace necesario el segundo desplazamiento: investigar la cultura de masa desde el otro modelo, el popular. Lo cual no tiene nada que ver con la añoranza y la tendencia a recuperar un modelo de comunicación interpersonal con el que hacer frente, ilusoriamente, a la complejidad tecnológica y a la abstracción de la comunicación masiva. Lo que se busca con este segundo desplazamiento es un análisis de los conflictos que articula la cultura. Ya que mirada desde lo popular la cultura masiva deja al descubierto su carácter de cultura de clase, eso precisamente que tiene por función negar. Y ello porque la cultura popular no puede definirse en ningún sentido, ni como aquella que producen ni como aquella que consumen o de la que se alimentan las clases populares, por fuera de los procesos de dominación y los conflictos, las contradicciones que esa dominación moviliza. La cultura culta tiene una acendrada vocación a pensarse como *la* cultura. La popular en cambio "no puede ser nombrada sin nombrar a la vez aquella que la niega y frente a la que se afirma a través de una lucha desigual y con frecuencia ambigua".[4] A partir de ahí se abren tres pistas, tres líneas de investigación a trabajar no separada sino complementariamente.

1. *De lo popular a lo masivo*: dirección que no puede seguirse más que históricamente ya que, frente a todas las nostalgias por lo "auténticamente popular", lo masivo no es algo completamente exterior, algo que venga a invadir y corromper lo popular desde fuera sino el desarrollo de ciertas virtualidades ya inscritas en la cultura popular del siglo XIX. La cultura de masa no aparece de golpe, como un corte que permita enfrentarla sin más a la popular. Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular. Solo un enorme estrabismo histórico, solo un profundo etnocentrismo de clase (Bourdieu), que se niega a nombrar lo popular como cultura, ha podido llevar a no ver en la cultura masiva más que un proceso de vulgarización, la decadencia de la cultura culta. Y ese etnocentrismo no es una enfermedad exclusiva de la derecha, desde él trabajan muchos de los análisis críticos. Pero la historia es otra porque en el terreno cultural la masificación consiste en el proceso de inversión de sentido mediante el cual pasa a llamarse *popular* en el s. XIX la cultu-

[3]A. Mattelart y J.M. Piemme, *La televisión alternativa*, Barcelona, 1981.
[4]J. Martín Barbero, "Prácticas de comunicación en la cultura popular" en *Comunicación alternativa y cambio social*, México, 1981.

ra producida industrialmente para el consumo de las masas. Esto es, en el momento histórico en que la cultura popular apunta —como lo hemos mostrado en otra parte[5]— a su constitución en cultura *de clase*, esa misma cultura va a ser mirada desde dentro, hecha imposible y transformada en cultura *de masa*. Pero a su vez esa inversión solo será posible por la cercanía que en el s. XIX guarda aún la masa de "las masas", de manera que la cultura popular-masiva se constituye activando ciertas señas de identidad de la vieja cultura y neutralizando o deformando otras.

2. *De lo masivo a lo popular*: para investigar en primer lugar la *negación*, esto es la cultura de masa en cuanto negación de los conflictos a través de los cuales las clases populares construyen su identidad. Investigación entonces de los dispositivos de masificación: de despolitización y control, de desmovilización. Y en segundo lugar la *mediación*, esto es las operaciones mediante las cuales lo masivo recupera y se apoya sobre lo popular. Investigación entonces de la presencia en la cultura masiva de códigos populares de percepción y reconocimiento, de elementos de su memoria narrativa e iconográfica. Mirados desde ahí la repetición o el esquematismo adquieren un sentido nada simplificador ni degradante porque nos remiten y nos hablan de un modo de comunicación otro, sencillamente diferente al de la cultura letrada, y que es no sólo el de las masas campesinas sino el de las masas urbanas que aprendieron a leer pero no a "escribir", y para las que un libro es siempre una experiencia o una "historia" nunca un "texto" ni siquiera una información, para las que una fotografía o un film no habla nunca de planos ni de composición sino de lo que representa y del recuerdo, para las que el arte comunica siempre y sin mediaciones con la vida.

3. *Los usos populares de lo masivo*: que es aquella dirección en la que apuntan las preguntas sobre qué hacen las clases populares con lo que ven, con lo que creen, con lo que compran o lo que leen. Frente a las mediciones de audiencia y las encuestas de mercado que se agotan en el análisis de la reacción, de la respuesta al estímulo, y contra la ideología del consumo-receptáculo y pasividad, se trata de investigar la actividad que se ejerce en los usos que los diferentes grupos —lo popular tampoco es homogéneo, también es plural— hacen de lo que consumen, sus gramáticas de recepción, de decodificación. Porque si el producto o la pauta de consumo son el punto de llegada de un proceso de producción son también el punto de partida y la materia prima de otro proceso de producción, silencioso y disperso, oculto en el proceso de utilización. Así la utilización que los grupos indígenas y campesinos de este continente han hecho y siguen haciendo de los ritos religiosos impuestos por los colonizadores, y en la que esos ritos no son rechazados sino subvertidos al utilizarlos para fines y en función de referencias extrañas al sistema del que procedían. O la manera como los pobladores iniciales de Guatavita —un pueblo construido cerca de Bogotá para albergar a los habitantes de

[5] J. Martín Barbero, *Apuntes para una historia de las matrices culturales de la massmediación*, p. 16 y ss.

otro destruido para la construcción de una represa— redistribuyeron el sentido y la función de los espacios de la casa, de los aparatos de higiene, etc. En últimas se trataría de investigar lo que M. de Certeau[6] ha llamado las "tácticas", que por oposición a las "estrategias" del fuerte, definen las astucias, las estratagemas, las ingeniosidades del débil. Descubrir esos procedimientos en los que se encarna otra lógica de la acción: la de la resistencia y la réplica a la dominación.

El relato popular: un modo de acceso a la otra cultura

Comencemos por poner esto en claro: al estudiar relatos populares lo que estamos investigando, o mejor el "lugar" desde el que investigamos no es la literatura sino la cultura. Y esto no por una arbitraria opción del investigador sino por exigencias del objeto. Es otro el funcionamiento popular del relato, mucho más cerca de la vida que del arte, o de un arte sí pero transitivo, en continuidad con la vida. Y ello por punta y punta ya que se trata del discurso que articula la memoria del grupo y en el que se dicen las prácticas. Un modo de decir que no sólo habla de, sino que materializa unas maneras de hacer.[7] Vamos pues a estudiar algunos rasgos claves de los modos de narrar en la cultura *no letrada*. Y esa denominación en negativo, que después explicitaremos también en positivo, señala la imposibilidad de definir esa cultura por fuera de los conflictos desde los que construye su identidad. Lo cual no debe ser confundido con la tendencia a negarle a las clases populares una identidad cultural pues como advierte Bourdieu "la tentación de prestar la coherencia de una estética sistemática a las tomas de posición estéticas de las clases populares no es menos peligrosa que la inclinación a dejarse imponer, sin darse cuenta, la representación estrictamente negativa de la visión popular que está en el fondo de toda estética culta".[8] No letrada significa entonces una cultura cuyos relatos no viven en ni del libro, viven en la canción y en el refrán, en las historias que se cuentan de boca en boca, en los cuentos y en los chistes, en el albur y en los proverbios. De manera que incluso cuando esos relatos son puestos por escrito no gozan nunca del status social del libro. Las coplas de ciego, los pliegos de cordel, el folletín y la novela por entregas materializan tanto en su forma de impresión como en la circulación y consumo ese otro mundo de existencia del relato popular: algo toscamente impreso y en papel periódico, que no se adquiere en las librerías sino en la calle o en el mercado —o como llegaban los almanaques y los librillos de devoción o de recetas medicinales durante siglos a los pueblos, en la bolsa del buhonero en la que iban también los cordones y las agujas, los ungüentos y ciertos aperos de trabajo— y que una vez leído sirve para otros usos cotidianos. Aún hoy cuando las clases populares compran libros no lo hacen nunca en librerías sino en

[6] M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 75 y ss.
[7] M. de Certeau, op. cit., p. 150-167.
[8] P. Bourdieu, *La distintion-Critique social du jugement*, p. 33.

los quioscos de la calle o en las tiendas de barrio. Y el modo de adquisición tiene mucho que ver con las formas de uso.

Mirada desde sus modos de narrar, la cultura popular sigue siendo la de aquellos que apenas saben leer, que leen muy poco, y que no saben escribir. Pregunten a un campesino por el mundo en que hace su vida y podrán constatar no solo la riqueza y la precisión de su vocabulario sino la expresividad de su saber "contar". Pero pídanle que lo escriba y verán su mudez. Lo cual nos plantea, en positivo, la otra cara, la de la persistencia de los dispositivos de la *cultura oral* en cuanto dispositivos de enunciación de lo popular y ello tanto en los modos de narrar como de leer.

I. OTRO MODO DE NARRAR

> *No venir de la tradición oral (ni ir a ella) es lo que aparta a la novela de todas las otras formas restantes de literatura en prosa —fábula, leyenda, incluso narraciones cortas—. Pero la aparta sobre todo de lo que es narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia. El novelista en cambio se mantiene aparte.*
>
> W. Benjamin

Mirado desde la crítica culta el relato popular es reducido a su "fórmula", a su agotamiento en el esquematismo, la repetición y la transparencia de las convenciones. Del otro lado los estudiosos del folklore nos tienden otra trampa: la del descubrimiento de lo primitivo y la pureza de las formas, lo popular como lo aún no corrompido. Frente a esas dos posiciones la pista que trabajo surge de la convergencia de dos propuestas muy distintas: la de un investigador de la cultura de masa en los años cincuenta, R. Hoggart, quien estudiando la canción popular define las *convenciones* como "lo que permite la relación de la experiencia con los arquetipos",[9] y la de M. Bajtin descubriendo en la fiesta popular todas las señas de un otro modo de comunicación.[10] Desde esa convergencia analizar relatos es estudiar procesos de comunicación que no se agotan en los dispositivos tecnológicos porque remiten desde ahí mismo a la economía del imaginario colectivo.

La primera oposición que permite caracterizar el relato popular es la indicada por la cita de Benjamin: frente a la novela y su textualidad intransitiva, la narración popular es siempre un "contar a". Recitado o leído en voz alta el relato popular se realiza siempre en un acto de comunicación, en la puesta en común de una memoria que fusiona experiencia y modo de contarla. Porque no se trata sólo de una memoria de los hechos sino también de los gestos. Al

[9] R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, p. 161.
[10] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 177 y ss.

igual que un chiste no está hecho sólo de palabras sino de tonos y de gestos, de pausas y de complicidad. Y cuya posibilidad de ser asumido por el auditorio, y vuelto a contar, es que se deje memorizar. Pero hoy está en baja la memoria, desvalorizada por los profesores, la incesante innovación de noticias y de objetos la hace imposible y la cibernetización que nos acosa parece hacerla definitivamente innecesaria. Y ello nos torna más difícil comprender ese funcionamiento paradójico de la narración popular en la que la calidad de la comunicación está en proporción inversa a la cantidad de información. Y es que la dialéctica de la memoria se resiste a dejarse pensar por las categorías de la informática o del análisis literario. La repetición convive aquí con la innovación ya que ésta la pone siempre la situación desde la que se cuenta la historia, de forma que el relato vive de sus transformaciones y su fidelidad, no a las palabras siempre porosas al contexto, sino al sentido y su moral.

La otra oposición fundamental es la que traza el relato "de género" frente al "de autor". He ahí una categoría básica para investigar lo popular y lo que de popular queda aún en lo masivo.[11] No me estoy refiriendo a la categoría literaria de género sino a un concepto a situar en la antropología o la sociología de la cultura, es decir al funcionamiento social de los relatos, funcionamiento diferencial y diferenciador, cultural y socialmente discriminatorio. Y que atraviesa tanto las condiciones de producciones como las de consumo. Los *géneros* son un dispositivo por excelencia de lo popular ya que no son sólo modos de escritura sino también de lectura: un "lugar" desde el que se lee y se mira, se descifra y comprende el sentido de un relato. Por ahí pasa una demarcación cultural importante, porque mientras el discurso culto estalla los géneros, es en lo popular-masivo donde éstos siguen viviendo y cumpliendo su rol: articular la cotidianidad con los arquetipos. Decir relatos "de género" es estarse planteando como objeto preciso de estudio la pluridimensionalidad de los dispositivos, esto es las mediaciones materiales y expresivas a través de las cuales los procesos de reconocimiento se insertan en los de producción inscribiendo su huella en la estructura misma del narrar. Así la velocidad de la intriga —la cantidad desmesurada de aventuras— en su relación con la prioridad de la acción sobre lo psicológico, la repetición en su relación con la constitución de la memoria del grupo, el esquematismo y el ritmo en su relación con los arquetipos y los procesos de identificación.

II. OTRO MODO DE LEER

Plantearse la existencia de diferentes modos de leer choca hoy con dificultades de base. Está aún por hacerse la historia social de la lectura que imbrique

[11]Sobre el concepto de "género" como unidad de análisis en la cultura de masas, ver: P. Fabbri, "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e melocchio della sociologia", en *Versus* 5/2, 1973. Sobre los "géneros" en las culturas populares, ver No. 19 de la rev. *Poétique*, 1974, monográfico.

historia de las formas de leer y tipología de los públicos.[12] Y necesitaríamos además replantear por completo las teorías de recepción, tanto la funcionalista como la crítico-negativa. Porque ambas prolongan, cada cual a su manera, una larga y pertinaz tradición que arranca de la concepción "ilustrada" del proceso educativo y según la cual ese proceso discurre de un *polo activo*, que detecta el saber: la élite, el intelectual, hacia un *polo pasivo* e ignorante: el pueblo, la masa. Con la consiguiente división tajante e inapelable entre la esfera de la producción, que es la de la creatividad y la actividad por un lado, y la del consumo que es la de la pasividad y el conformismo por el otro. Las mutaciones que han posibilitado el paso de la "vieja escuela" a los modernos medios no han cuestionado en absoluto el postulado de la pasividad del consumo. Una vez más la posibilidad de romper con la lógica de esa concepción implica desplazarse del espacio teórico-político en que se origina. Ese desplazamiento nos permite por el momento vislumbrar al menos tres rasgos diferenciales de la lectura popular.

En primer lugar lectura *colectiva*. Cuando los historiadores se han acercado al hecho de la lectura popular resultan casi siempre desconcertados: ¿cómo es posible hablar de lectores en las clases populares del s. XVIII o XIX si sólo una minoría pequeñísima sabía leer, es decir... firmar, y si los salarios de una semana apenas daban para un pliego de cordel?[13]. La pregunta expone claramente los prejuicios, confundir lectura con escritura, y sobre todo pensar la lectura desde la imagen del individuo encerrado con su libro, ignorando que desde los testimonios de Don Quijote —"porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas" dice el ventero a propósito de las novelas de caballería en el capítulo XXII de la primera parte—, y la institución popular por antonomasia de las veladas en las culturas campesinas, hasta los labriegos anarquistas que en la Andalucía de mediados del XIX compraban el periódico aun sin saber leer para que alguien se lo leyera a su familia, la lectura en las clases populares ha sido siempre predominantemente colectiva, esto es en voz alta y en la que la lectura tiene el ritmo que le marca el grupo. En la que lo leído funciona no como punto de llegada y de cierre del sentido sino al contrario como punto de partida, de reconocimiento y puesta en marcha de la memoria colectiva que acaba reescribiendo el texto, reinventándolo al utilizarlo para hablar y festejar otras cosas distintas a aquellas de que hablaba, o de las mismas pero en sentidos profundamente diferentes. Y conste que no estoy haciendo teoría sino

[12]Algunos intentos en esa dirección son los realizados por: N. Rubin, "La lectura", en R. Escarpit y otros, *Hacia una sociología del hecho literario*, p. 221-242. J.J. Darmon, "Lecture rurale et lecture urbaine", en *Le roman Feuilleton*, Revue Europe, París, 1974.

[13]Sobre la necesidad de replantear esa pregunta, ver: N. Salomon, "Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española", en *Creación y público en la literatura española*, p. 15-40.

transcribiendo el recuerdo de una experiencia, la de la lectura de los relatos de la guerra en las veladas de invierno de un pueblito castellano.

En segundo lugar: lectura *expresiva*. Esto es una lectura que implica a los lectores en cuanto sujetos que no tienen vergüenza de expresar las emociones que suscita la lectura, su exaltación o su aburrimiento. Leer para los habitantes de la cultura oral —no letrada— es escuchar, pero esa escucha es sonora. Como la de los públicos populares en el teatro y aún hoy en los cines de barrio, con sus aplausos y sus silbidos, sus sollozos y sus carcajadas que tanto disgustan al público culto y educado tan cuidadoso de controlar-ocultar sus emociones. Digamos de una vez que esa expresividad revela, manifiesta, aun a pesar de todos los peligros de la identificación denunciados por Brecht, la marca más fuertemente diferenciadora de la estética popular frente a la culta, frente a su *seriedad* y su *negación al goce* en el que todas las estéticas aristocráticas han visto siempre algo sospechoso. Es más, para Adorno y demás compañeros de la Escuela de Francfort la verdadera lectura empieza allí donde termina el goce.[14] Quizá esa *negatividad* tenga no poco que ver con su pesimismo apocalíptico y su incapacidad para atisbar las contradicciones que atraviesa la cultura de masa.

Y en tercer lugar: *lectura oblicua, desviada*. Lectura cuya gramática es muchas veces otra, diferente a la gramática de producción. Si la autonomía del texto es ilusoria mirada desde las condiciones de producción lo es igualmente desde las condiciones de lectura. Solo prejuicios de clase pueden negarle a los códigos populares de percepción la capacidad de apropiarse de lo que leen. Así por ejemplo la lectura que las clases populares francesas hicieron de *Los misterios de París* transformando el folletín de Sue en agente de una toma de conciencia mediante la activación de las señas de reconocimiento que allí había.[15] O la lectura que los campesinos andaluces o sicilianos del XIX hacían del relato de las acciones de los bandoleros, lectura performativa que obligó más de una vez a bandoleros a sueldo de los patronos a ponerse del lado de los campesinos pobres.[16] O la lectura de las masas nordestinas en el Brasil hacen de los "relatos de milagros" al resemantizarlos desde la no coincidencia del hecho y del sentido, y por tanto como irrupción de lo imposible-posible frente al chato realismo de los periódicos.[17] O la lectura, en fin, que las clases populares hacen hoy de lo que les ofrece la radio o la TV dando lugar a una multitud de formas de resistencia y reapropiación.

[14]A este propósito: H.R. Jauss, "Pequeña apología de la experiencia estética", en Rev. Eco No. 224, Bogotá, junio, 1980, p. 217-256. Ver también, M. Dufrenne, "L'art de masse existe-til?", en *L'art de masse n'existe pas*, p. 9-50.

[15]Dos estudios que tienen en cuenta esa lectura: *U. Eco, Socialismo y consolación*, Barcelona, 1974, J.L. Bory, *Eugene Sue, dandy mais socialiste*, París, 1973.

[16]Ver en E.J. Hobsbawm, *Rebeldes primitivos*, el capítulo dedicado al "bandolero social", p. 27-55.

[17]Sobre esa lectura, ver M. de Certeau, *Un "art" bresilien*, en op.cit., p. 56-60.

Claves para re-conocer el melodrama

El gusto nacional, es decir la cultura nacional, es el melodrama
A. Gramsci
El melodrama, esa clave del entendimiento familiar de la realidad.
C. Monsiváis

De los géneros populares ningún otro ha cuajado en América Latina como el melodrama. Ni el de terror —y no es que falten motivos— ni el de aventuras, ni el cómico han logrado en la región una extensión y una profundidad comparables a la del melodrama. Como si en ese "género" se encontrara el molde más ajustado para decir el modo de ver y de sentir de nuestras gentes. Más allá de tantas lecturas ideológicas estrechas pero también más allá de las modas y los revivales para intelectuales, el melodrama ha sido y sigue siendo un terreno fundamental para estudiar la contradictoria realidad y la "no contemporaneidad entre los productos culturales que se consumen y el espacio social y cultural desde el que esos productos son consumidos, mirados o leídos por las clases populares en América Latina".[18] En forma de tango o de telenovela, de "cine mexicano" o consultorio radial, el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario.

Además de esa razón "familiar", la importancia que tiene el melodrama es también teórica, y se apoya en el hecho de que quizá en ninguna otra producción cultural sea tan visible, es decir, observable y analizable la "inversión de sentido" que está en el origen de la cultura de masa, de su gestarse minando desde dentro los dispositivos de enunciación de la cultura popular. Porque históricamente en el melodrama —hablo del melodrama, teatro de 1800 en Inglaterra y sobre todo en Francia, verdadero punto de arranque del melodrama como espectáculo popular, que nace por un decreto de la revolución francesa por el que se levanta la prohibición que pesaba contra los teatros populares, y que encuentra su paradigma en una obra de Guilbert de Pixérécourt *Celina o el hijo del misterio*[19]— se fusionan por primera vez la memoria narrativa y la gestual, las dos grandes tradiciones populares: la de *los relatos*, que viene de los romances y las coplas de ciego, de la literatura de cordel y las narraciones de terror de la novela gótica por un lado, y del otro la de los *espectáculos populares* que viene de la pantomima y el circo, del teatro de feria y los ritos de fiesta. Pero si el melodrama es el punto de llegada y plasmación de la memoria narrativa y escénica popular es también ya, en el melo-teatro de 1800, el lugar de emergencia de lo masivo. De manera que del melo-teatro al folletín y la novela por entregas, y de éste al cine y la radio, y después a la tele-

[18] J. Martín Barbero. *Apuntes para una historia de las matrices culturales de la massmediación*, p. 2.

[19] J. Goimard, "Le melodrame: le mot et la chose", en *Les Cahiers de la cinemathèque*, No. 28, Perpignan, 1980.

visión, una historia de las matrices culturales, de los modelos narrativos y la puesta en escena de la cultura de masa es en muy buena parte una historia del melodrama.

Pero atención, porque si el melodrama es un terreno especialmente apto para estudiar el nacimiento y desarrollo de "lo masivo" ello sólo es cierto si el melodrama es estudiado en su funcionamiento social, es decir en su obstinada persistencia, más allá de la "desaparición" de sus condiciones de producción, en su capacidad de transformación y adaptación a los diferentes formatos tecnológicos y en su eficacia ideológica. Lo cual implica *referir* el lenguaje del melodrama y su historia a la de los procesos culturales y los movimientos sociales. Y para evitar el mecanicismo que aún acecha no hay más remedio que plantearse el estudio de las mediaciones, ésas en las que los procesos económicos dejan de ser algo exterior a los procesos simbólicos.

La pista sobre la mediación más importante que debemos tener como *referencia* en el estudio del melodrama la encontré en un texto de C. Monsivais[20] en el que define el melodrama como "la clave del entendimiento familiar de la realidad". Y de ahí partió entonces mi hipótesis de trabajo: en el melodrama perduran algunas señas de identidad de la concepción popular, de eso que E.P. Thompson ha llamado "la economía moral de los pobres"[21] y que consiste en mirar y sentir la realidad a través de las relaciones familiares en su sentido fuerte, esto es, las relaciones de parentesco; y desde ellas, melodramatizando todo, las clases populares se vengan, a su manera, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y de los sueños.

I. TIEMPO FAMILIAR E IMAGINARIO MERCANTIL

La antropología apenas comienza a despegar de los "primitivos" y a interesarse por las culturas populares campesinas o urbanas. Ello sucede al mismo tiempo que la sociología y la historia despegan de los grandes hechos, de las abstracciones económicas y de lo inmediatamente político, para comenzar a interesarse por el estudio del tejido material y simbólico de la cotidianidad. La historia oral y de las mentalidades, la sociología de la cultura y la antropología urbana empiezan a hacer posible un acceso más plural y más rico a las otras culturas, las subalternas, las dominadas, al romper con ese etnocentrismo más duro y pertinaz que es el etnocentrismo de clase. Dos investigaciones de ese tipo, una sobre las transformaciones socioculturales de una aldea francesa a partir de los años cincuenta, y otra, ya citada, sobre los cambios en el estilo de las clases populares urbanas en la Inglaterra de esos mismos años, nos permiten situar el papel de las relaciones familiares en las culturas populares tradicionales y el sentido que toman los cambios que la industrialización mercantil y la massmediación producen sobre esas relaciones.

[20] C. Monsiváis, "Cultura urbana y creación intelectual", en *Casa de las Américas*, No. 116, 1979.
[21] E.P. Thompson, "La economía "moral" de la multitud en la Inglaterra del s. XVIII", en *Tradición, revuelta y consciencia de clase*, p. 62-135.

Dice Zonabend: el tiempo familiar es "ese tiempo a partir del cual el hombre se piensa social, un hombre que es antes que todo un pariente. El parentesco funda la sociedad... engendra la solidaridad. De ahí que el tiempo familiar se reencuentre en el tiempo de la colectividad".[22] Dice Hoggart "los acontecimientos no son percibidos mas que cuando afectan la vida del grupo familiar".[23] Gráficamente podríamos ilustrar el papel mediador de la familia en esta forma: entre el tiempo de la *Historia* —que es el tiempo de la nación y del mundo, el de los grandes acontecimientos, que vienen a irrumpir desde fuera en la comunidad— y el tiempo de la *vida* —que es el tiempo que va del nacimiento a la muerte de cada individuo y que jalonan los ritos de iniciación a las diferentes edades— el tiempo *familiar* es el que media y hace posible su comunicación.

De manera que, por ejemplo, una guerra es percibida como "el tiempo en que murió el tío" y la capital como "el lugar donde vive la cuñada". En síntesis podemos afirmar que en la cultura popular la familia aparece como la gran mediación a través de la cual se vive la socialidad, esto es, la presencia ineludible y constante de la colectividad en la vida. De ello da cuenta todo, desde la organización espacial del habitat hasta las formas de intercambio de bienes y saberes, y las maneras de iniciar un noviazgo y el sentido y los ritos de la muerte.

Frente a esa concepción y esa vivencia las transformaciones operadas por el capitalismo en el ámbito del trabajo y la cultura, la mercantilización del tiempo y las relaciones sociales, incluso las más primarias, viene a estallar aquella mediación. Vaciada de su rol productivo y separada del espacio público la familia se *privatiza* reduciéndose "hasta no tener otra función que la asociación sexual de una pareja y la crianza de una nidada de hijos cada vez menos numerosa, convirtiéndose en un refugio contra la alienación del mundo del trabajo".[24] Y así segregada, la familia se encoge hasta coincidir con los límites de la casa ahora convertida en el espacio de despliegue del individualismo consumista. La familia ya no sólo no aparecerá como una mediación de lo social sino que será percibida como su contrario: lo privado contra lo público. Y en sus dos vertientes. La primera es la que opone el espacio del trabajo al del consumo y el ocio. Esclavos en el trabajo pero libres en el consumo. Pues como escribí en otra parte[25] si el trabajo al desposeer solidariza, el consumo al realizar la posesión individualiza, genera un movimiento de repliegue hacia la identidad del individuo. La segunda es la que opone el espacio de lo político al de la neutralidad. "Exenta de connotaciones políticas y erigida como monumento de intimidad y de virtudes privadas, la familia se convierte en célula de control político además de social y moral. La

[22] F. Zonabend, *La mémoire longue*, p. 308.
[23] R. Hoggart, op.cit., p. 76.
[24] P. Larlett, "El rol de las mujeres en la historia de la familia occidental", en *El hecho femenino*, p. 494.
[25] J. Martín Barbero, *Comunicación masiva: discurso y poder*, p. 205.

relación entre vida política y vida familiar no es vista en relación de continuidad sino de contradicción".[26]

El imaginario urbano vendrá a consagrar definitivamente esa separación y ese repliegue: organización arquitectónica de los espacios y del habitat en particular, regulación de los patrones de ocio, ostigante presencia policial, etcétera, todo viene a fragmentar las relaciones sociales y a reactivar una imperiosa necesidad de intimidad, búsqueda compulsiva de la seguridad que hace que la familia gire obsesivamente sobre la imagen del refugio y la clausura. Y ello tanto en el escenario del domingo como en el de la rutina diaria. El domingo urbano se ha transformado en el día de la máxima privatización, de la "huida en familia", frente a lo que siempre fue el día de fiestas en las culturas populares y lo que sigue siendo aún en los pueblitos: el día de la más fuerte socialización. El otro es el de la casa donde la TV marca las dos etapas del simulacro que cubre la negación, o en palabras de Baudrillard[27] la disolución de lo social. Primero fue el aparato-TV como rearticulador del espacio y catalizador del cambio: ya no es la mesa el centro en torno de la cual la familia se reune a conversar sino la TV-foco hacia el que todos miran sin hablar. Y una TV que trae a casa todo haciendo innecesario salir de casa para divertirse o asistir a los grandes espectáculos; el cine o el futbol "están" en la pequeña pantalla. Después ya ni siquiera la familia se junta a mirar, cada miembro tiene su propio televisor en su cuarto. Hemos llegado a los antípodas de lo que las relaciones familiares son y significan en la cultura popular. Sólo un anacronismo gigantesco puede hoy mantener vivo el melodrama.

II. MELODRAMA: LA MEMORIA Y SU DESACTIVACION

Por paradójico que pueda sonar hoy el melodrama es hijo de la revolución francesa: de la transformación de la canalla, del populacho en pueblo, y de su escenografía. Es la entrada del pueblo en escena, en su doble sentido. Las pasiones políticas y las terribles escenas vividas han exaltado la imaginación y la sensibilidad del pueblo que al fin puede darse el gusto de poner en escena sus emociones, sus fuertes emociones. Y para que ellas puedan desplegarse el escenario se llenará de cárceles, de conspiraciones y de ajusticiamientos, de desgracias inmensas sufridas por inocentes víctimas, y de traidores que al fin pagarán caro sus traiciones. ¿No es esa acaso la moraleja de la revolución? "Antes de ser un medio de propaganda el melodrama será el espejo de una conciencia colectiva".[28] La pantomima que se juega en la escena se ensayó al aire libre, por las calles y plazas, en los mimos con que se ridiculizaba a la nobleza. Y toda la maquinaria que la puesta en escena del melodrama exige —Guilbert de Pixérécourt necesitaba tres semanas para escribir el libreto y tres meses para montar la escena— está en relación directa con el tipo de es-

[26]F. Colombo, *Televisión: la realidad como espectáculo*, p. 63.
[27]J. Baudrillard, *A la sombra de las mayorías silenciosas*, p. 65 y ss.
[28]P. Reboul, "Peuple Enfant, Peuple Roy, ou Nodier, Mélodrame et revolution", en *Revue des Sciences Humaines*, No. 162, Lille. 1976.

pacio que el pueblo exige para hacerse visible: calles y plazas, mares y montañas con volcanes y terremotos. El melodrama de los primeros 20 años del siglo XIX es el espectáculo total para un pueblo que al fin puede mirarse de cuerpo entero "imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, respirando terror, estravagancias y jocosidad".[29] De ahí que la participación del público esté tejida de una particular complicidad. "Escribo para los que no saben leer" dice Pixérécourt. Y los que no saben leer encuentran en la escena lo que buscan: no palabras sino acciones y pasiones. Y actuadas a su modo, según su ritmo. Por esos mismos años un ilustrado español, Jovellanos, encargado por el rey de investigar los espectáculos y formas de diversión populares denuncia esa complicidad y propone que cualquier reforma deberá comenzar por abolir el modo vulgar de actuar, esto es, "los gritos y aullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes desacompasados, y finalmente aquella falta de estudio y de memoria, aquel impudente descaro, aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor, de policía y de aire noble que se advierte en tantos de nuestros cómicos, que tanto alborotan a la gente desmandada y procaz y tanto tedio causa a las personas cuerdas y bien criadas".[30] No nos engañemos, más allá de la grosería, lo que Jovellanos denuncia es lo cercana que esa complicidad entre actores y público está del motín popular.

El otro filón por donde el melodrama conectaba directamente con la cultura popular es la continuidad entre la estética y la ética. Aquí nada de psicología, de estructura psicológica de los personajes, sólo relaciones primarias y sus signos: el Padre, la Hija, la Obediencia, el Deber; la Traición, la Justicia, la Piedad. Y una articulación exacta, elemental, entre conflicto y dramaturgia, entre acción y lenguaje. De manera que las aventuras, las peripecias y los golpes teatrales no son exteriores a los actos morales, los efectos dramáticos son expresión de una exigencia moral.[31] Y al fondo, como esquema que contiene el secreto de toda la aventura, y sus mil complicaciones, *la estructura familiar en cuanto estructura de las fidelidades primordiales*. De ahí que el drama, todo el peso del drama, resida en que sean precisamente esas fidelidades el origen, la causa del suplicio, es decir, de la trama que va *del des-conocimiento al re-conocimiento* de la identidad de la víctima. El momento del clímax es "ese instante en el que la moral se impone y se hace reconocer".[32] El melodrama puro, afirma P. Brooks, no es más que "el drama del reconocimiento". De ahí que todas las acciones y todas las pasiones alimenten y se nutran de una sola y misma lucha contra las apariencias, contra los maleficios, contra todo lo que oculta y disfraza, una lucha por hacerse reconocer. ¿Y no tendrá algo que ver esa lucha en la escena con la que por esos

[29]Ch. Nodier, *Revue de Paris*, julio 1835.
[30]G.M. de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas en España*, p. 121 y 122.
[31]P. Brooks, "Une esthétique de l'etonnement: le melodrame", en *Poétique* No. 19, p. 341.
[32]P. Brooks, op. cit., p. 343.

mismos tiempos de la primera mitad del siglo XIX libra la vieja economía moral de los pobres contra la nueva economía política de los ricos?

Sí, tiene no poco que ver. Y ahí reside precisamente la posibilidad de su secuestro, de su desactivación, de la inversión de su sentido. El melodrama-teatro de 1800-1820 es el primer gran espectáculo fabricado industrialmente para el consumo de las masas. Y lo de industrialmente no es ninguna metáfora, de los efectos sonoros a los corrimientos de tierra y los viajes por mar representados, la puesta en escena del melodrama se sirvió de no pocos inventos de la revolución industrial. La masificación en su estado naciente ya estaba en obra aquí. Y no en la vulgarización de la literatura o del teatro cultos que el melodrama jamás fue ya que sus argumentos fueron extraídos de los relatos de terror, de la novela gótica inglesa, y su escenografía venía del circo y la feria, sino en la desactivación de lo que ahí queda de memoria popular, en su mistificación. Y ello fundamentalmente a través de dos operaciones: la homogenización y la estilización.

La *homogenización* funciona borrando las huellas de la diferencia, de la pluralidad de origen, de la diversidad en la procedencia cultural de los relatos y las formas escénicas, obstruyendo su permeabilidad a los contextos. Decir cultura popular es ya, en cierto modo, caer en la trampa pues lo históricamente verdadero es la existencia de culturas populares, pluralidad que la centralización política —y religiosa— y la jerarquización absolutamente vertical de las relaciones sociales hicieron imposible ya desde finales del s. XVII.[33] El gran espectáculo popular urbano no fue posible más que a costa de su masificación, esto es fragmentando y concentrando, absorbiendo y unificando. La industrialización de la cultura no es sólo, ni principalmente, una cuestión de técnica y comercio, es ante todo y en profundidad la acción corrosiva del capitalismo que desarticula las culturas tradicionales en su resistencia a dejarse imponer una lógica económica que destruía los modos de vida, con sus concepciones del tiempo y sus formas de trabajo, en una palabra, su *moral* y las expresiones religiosas y estéticas de esa moral.

La *estilización* es la otra cara del proceso de homogenización, aquella que mira a la transformación del pueblo en público. Y que funciona a través de la constitución de una lengua y un discurso en el que puedan reconocerse todos, o sea el hombre-medio, o sea la masa. Ahora lo que la borradura tacha, o intenta tachar, son las diferencias sociales de los espectadores, esas que los precios de los boletos testimonian obstinadamente. Estilizar significa aquí la progresiva rebaja de los elementos más claramente caracterizadores de lo popular, tanto en el léxico como en el gesto o en los comportamientos; una edulcoración de los sabores más fuertes y la entrada de temas y de formas procedentes de la otra estética, como el conflicto de caracteres o la búsqueda individual del éxito, y la transformación de lo heroico y lo maravilloso en un pseudorrealismo.

Las presiones de los dispositivos de masificación señalados, y de otros

[33] R. Muchembled, *Culture populaire et cultures des élites*, París, 1978.

nuevos, se irán haciendo cada vez más explícitos. En ese proceso hay tres etapas especialmente dignas de estudio desde la perspectiva que he trazado. Primera, la transformación del melo-teatro en *melo-novela*, es decir en folletín y novela por entregas. Transformación que se produce a mediados del s. XIX, y merced tanto al desarrollo económico y tecnológico de la prensa, al ensanchamiento social del público lector, como también a la explotación de todo lo que de novelesco había ya en el melo-teatro. El folletín nace a caballo entre el periodismo —que impone un modo industrial a la producción literaria, una relación asalariada al escritor y unos circuitos comerciales de distribución y venta de la mercancía cultura— y la literatura, que inaugura con el folletín una nueva relación del lector con los textos, lo que significa no sólo un nuevo público lector sino una nueva forma de lectura, que ya no es la popular-tradicional pero que tampoco es la culta, y unos nuevos dispositivos de narración: los episodios y las series. Segunda, la transformación del folletín en *melodrama cinematográfico* y en radionovela. A través del folletín el cine recibe en herencia el melodrama, o mejor el cine se constituye en su heredero "natural". Pero reinventándolo, esto es reconvirténdolo en el gran espectáculo, en el gran espectáculo popular que moviliza las grandes masas y alienta una fuerte participación del espectador. Hay una convergencia profunda entre cine y melodrama: en el funcionamiento narrativo y escenográfico, en las exigencias morales y los arquetipos míticos, y en la eficacia ideológica. Más que un género, durante muchos años, el melodrama ha sido la entraña misma del cine, su horizonte estético y político. Y de ahí, en buena parte, tanto su éxito popular, ese reconocimiento y esa simpatía de las clases populares por el cinematógrafo, como el largo desprecio de las élites consagrando el peyorativo y vergonzante sentido de la palabra melodrama y más aún del adjetivo "melodramático" como sinónimo de todo lo que para el hombre culto caracteriza la vulgaridad de la estética popular; sentimentalismo, esquematismo, efectismo, etcétera. Y tercera etapa, la fusión de ciertos dispositivos de melodramatización del cine y de la radio en la *telenovela latinoamericana*. Produciendo un melodrama profundamente "original", que reencuentra las masas, pero ahora de uno en uno; en su casa, y desde el imaginario urbano con el que traba una complicidad hasta ahora no lograda y cuyo apoyo más secreto se halla en su capacidad de descontemporaneizar, de destemporalizarlo todo, incluída la más inmediata cotidianidad. En la telenovela latinoamericana el melodrama toca su propio fondo, su plena anacronía: la pequeña familia intimista y privada intenta reconocerse en el tiempo imposible de la familia-comunidad. Anacronía que en América Latina no remite, como quizá en Europa o los Estados Unidos, a la mera nostalgia. Porque aquí, su referencia, esa que suma a la desposesión económica el desarraigo cultural, sigue estando en la persistencia, aun en medio del más rabioso imaginario de masa, de ciertas señas de identidad de la memoria popular.

Cali, junio de 1982